

## **ZONE OF TRANSITORY FORMS**

**MICHEL BLAZY - SERGE COMTE  
DÉLPHINE COINDET - FRANÇOIS  
CURLET - JIMMIE DURHAM - RICHARD  
FAUGUET - JEAN MICHEL & VIDYA -  
ERIC LOMBARD - ALAIN SÉCHAS  
PATRICK VAN CAECKENBERGH**

# **SECTION DES FORMES TRANSI- TOIRES**

## **L'ART ENTRE LA VIE ET L'HISTOIRE**

**RICHARD SHUSTERMAN**

Parmi les multiples façons de penser l'art pratiquées par les philosophes et les théoriciens, on peut en distinguer deux qui sont à la fois les plus saillantes et les plus contrastées. Il s'agit de l'approche naturaliste et de l'approche socio-historique. La première envisage l'art comme un phénomène profondément enraciné dans la nature humaine et qui s'exprime dans toutes les cultures. Cet art provient des besoins et des pulsions intrinsèques de l'homme, de son désir naturel de beauté et de l'expression significative, d'un appétit pour une expérience esthétique intense qui donne à l'être vivant non seulement du plaisir mais un sens accru et plus vif de l'existence. D'après cette conception, l'art est foncièrement naturel mais, en plus, favorise la survie et l'évolu-

Of the many ways that philosophers and theorists think about art, two ways seem most prominent and most in conflict: the naturalistic and the socio-historical. The first conceives art as something deeply rooted in human nature which finds expression more or less in every culture, primitive as well as advanced. Here art is seen as arising from natural needs and drives intrinsic to man: a natural desire for beauty or form or meaningful expression, a thirst for a kind of enhanced, aesthetic experience that gives the live creature not only pleasure but a more vivid, heightened sense of living. According to this conception, art is not only

tion de la nature humaine.

En général, les évolutionnistes reconnaissent que les choses qui nous font naturellement plaisir sont propices à la survie et au développement de l'espèce, car si nous avons survécu et évolué, ce n'est pas par une planification consciente mais par le choix non réfléchi du plaisir. Ainsi, les plaisirs intenses du sexe nous amènent à sauvegarder l'espèce, et cela même si l'activité sexuelle ne sert pas les intérêts rationnels de l'individu. Quant aux plaisirs de l'art, on peut dire qu'ils sont un facteur d'évolution non seulement parce qu'ils perfectionnent notre perception et notre maîtrise manuelle tout en renforçant notre sens de la structure, mais aussi parce qu'ils nous fournissent des images pleines de sens qui permettent de souder des individus disparates dans une communauté organique à travers une appréciation commune des formes symboliques de l'art. Enfin, le plaisir que nous offre l'art a une valeur évolutionnaire par le simple fait qu'il nous donne envie de vivre et, à fortiori, de survivre. Ainsi, la pérennité de l'art, sa persistance malgré la pauvreté et l'oppression, et sa présence dans toutes les cultures, tout ceci s'explique par ces origines naturelles.

En contraste, l'autre grande école identifie l'art à une formation discursive historique très limitée produite par le projet occidental de la modernité. Les partisans de cette vision considèrent que les formes artistiques plus anciennes (grecques, orientales, africaines) relèvent non pas de l'art mais de l'artisanat, du rituel ou de la magie. Ils rappellent que nos conceptions moderne des beaux-arts et de l'expérience esthétique n'ont commencé à prendre forme qu'au 18<sup>ème</sup> siècle et que leur «autonomie» actuelle est le résultat des développements sociaux du 19<sup>ème</sup> siècle qui ont culminé dans l'idée de «l'art pour l'art».

fundamentally natural but can be seen as promoting the survival and development of human nature.

Evolutionists recognize that, by and large, the things that naturally give us pleasure are good for the survival and growth of the species, since we have evolved and survived not by conscious planning but by making the choices that natural pleasures have unreflectively drawn us to. The intense pleasures of sex, for example, impel us toward procreation for the survival of the species, even if it is not in the individual's rational best interest to take the risks involved in sex. The pleasures of art, it can be argued, have evolutionary value not only for sharpening our perception, manual skills, and sense of structure, but for creating meaningful images that help bind separate individuals into an organic community by their shared appreciation of art's symbolic forms. Finally, art's pleasures by their very pleasure have evolutionary value in that they make life seem worth living, which is the best guarantee that we will do our best to survive. The long survival of art, its cross-cultural presence and its passionate pursuit despite poverty and oppression can all be explained by such naturalistic roots.

In contrast, another powerful view identifies art narrowly with a particular historical discursive formation produced by the Western project of modernity. Partisans of this view construe earlier or other art forms (Greek, Oriental, African) not as art but as

craft, ritual, or magic. They point to the fact that our current concepts of fine art and aesthetic experience did not really begin to take definite shape until the eighteenth century and only achieved their present "autonomous" form through social developments of the nineteenth century that culminated in the notion of "art for art's sake" ("l'art pour l'art").

Twentieth-century art has taken this autonomy and made art not only its own purpose but its own subject. As art is conceived to be the product of its socio-historical differentiation from life, art's definition and meaning and value come to be seen as constituted simply by the social, institutional setting which distinguishes art from the rest of life. It is, we all know, the socio-historical institutional setting which makes a readymade into art and distinguishes it from its ordinary nonartistic counterpart. Museums, galleries, and other art institutions do not simply display art; they create the social space where alone it can be constituted. And its constitution depends not at all on beauty, satisfying form, or pleasurable aesthetic experience, which contemporary art has shown to be inessential and thus deposes.

There is no point in simply choosing between these views, since each has its limits. If the naturalistic view does not sufficiently account for the social institutions and arbitrary conventions which structure art's practice and govern its reception, the socio-historical view cannot adequately

L'art du 20ème siècle a repris cette autonomie, faisant de l'art non seulement son propre but mais aussi son propre contenu. Ainsi, l'art se définit comme le produit de sa différenciation socio-historique 'avec la vie. Désormais la valeur et le sens de l'art se constituent à travers le contexte social et institutionnel qui le différencie des autres domaines de la vie. Comme nous le savons tous, c'est le contexte institutionnel qui distingue le ready-made de l'objet ordinaire, non-artistique. Les musées, les galeries et les autres institutions artistiques ne font pas qu'exposer l'art, elles créent l'espace social sans lequel l'art ne saurait se constituer. Et cette constitution de l'art n'a rien à voir avec la beauté, la plénitude formelle ou les plaisirs de l'expérience esthétique. L'art contemporain a montré que ces catégories sont inessentiels, donc dépassées.

Ce serait inutile de vouloir choisir entre ces deux visions, car chacune a ses limites. Tandis que la vision naturaliste ne rend pas suffisamment compte des institutions sociales et des conventions arbitraires qui structurent la pratique artistique en définissant la réception de celle-ci, la vision socio-historique ne saurait expliquer la finalité dans laquelle les pratiques et les institutions artistiques ont évolué ou les bienfaits humains produits par celles-ci, ni pourquoi des sociétés non-modernes se sont dirigées vers des pratiques de type artistique. Qui plus est, cette conception socio-historique de l'art comme produit de la modernité implique la conclusion inquiétante que la fin de la modernité pourrait bien signifier la fin de l'art. La crise subie par l'art dans la période post-moderne, sa perte de direction et de sens, tendent à faire croire que l'art a été dominé par cette conception institutionnelle, mais qu'il ne saurait survivre avec ces seules béquilles institutionnelles. Il

semblerait que nous ayons besoin de réintroduire la notion d'expérience vécue pour repenser et revigorer l'art. L'institution et l'histoire n'y suffisent plus.

Je répète, ce serait vain de se contenter de trancher entre le naturalisme et le conventionnalisme esthétique, entre l'expérience et les institutions sociales, entre l'expérience vécue et l'histoire. Ces oppositions sont aussi étroitement interdépendantes que contrastées. Les conventions peuvent mettre en valeur et préserver le naturel. Les institutions sociales permettent de créer cet espace rituel où l'on vit plus intensément. La vie sans histoire est vide de sens, de même que l'histoire sans vie est impossible. De même il serait impossible, dans une tentative de redécouvrir les plaisirs de l'expérience esthétique, de faire comme si nos institutions artistiques n'existaient pas ou de les contourner, car ce sont ces mêmes plaisirs qui ont engendré les institutions qui semblent maintenant les étouffer.

La clé, donc, n'est pas de trancher entre les joies naturelles de l'expérience esthétique et les institutions sociales de l'art, mais de les conjuguer avec efficacité de manière à accroître le pouvoir et les bienfaits de l'art à l'intérieur et au-delà de son contexte institutionnel. La stratégie ne consiste pas à fermer les musées, mais à les ouvrir. Une façon de faire cela est de créer des événements qui mettent en valeur l'enracinement de l'art dans la vie en mettant en garde contre les dangers de sa mise sous séquestre par l'institution. On peut voir ce processus autrement que comme une tentative d'arrière garde de protéger des institutions artistiques éteintes en voulant contenir et désarmer la puissance rebelle de la vie esthétique non institutionnalisée. On peut aussi l'appréhender comme la seule façon pour les institutions artistiques de se réformer et de reprendre

explain the ends for which art practices and institutions were developed, what human goods they are meant to serve, and why non-Western, nonmodern cultures also pursue what seem to be artistic practices. Moreover, the socio-historical conception of art as the product of modernity harbors the ominous conclusion that the end of modernity may well mean the end of art. The crisis of art in postmodernity, its loss of public and direction, suggest that it has been dominated by this institutional conception of art and that art cannot survive simply by means of its modern institutional crutches. A reconception and revitalization of fine art in terms of enhanced lived experience rather than mere institutions and history seems needed.

There is, I repeat, no point in simply choosing between aesthetic naturalism and aesthetic conventionalism, between experience and social institutions, lived experience and history. These notions are as much interdependent as they are opposed. Conventions can be used to highlight and preserve the natural; social institutions help create the ritual space where the most intense experiences can be had; life with no sense of history is meaningless, just as history with no life is impossible. It is similarly impossible simply to ignore or bypass our institutions of art in the search to rediscover the natural pleasures of aesthetic experience that engendered the very institutions which now seem to stifle them. The trick, then, is not to choose between the

natural joys of aesthetic experience and the social institutions of art, but to combine them effectively to strengthen art's power and benefits both within and beyond its institutional home. The strategy, as I have elsewhere explained, is not to close the museum but to open it. One way of doing this is by creating events that highlight arts roots in life and the dangers of its institutional sequestration. This need not be seen as a rearguards attempt to protect art's lifeless institutions by containing and disarming the rebel powers of non-institutionalized aesthetic life. It can also be seen as the only way for art's institutions to reform and revitalize themselves so that they can better serve the natural needs for aesthetic satisfaction and social community that art, on the naturalist account, is meant to serve.

1. See Richard Shusterman, *L'art à l'état vif* (Paris: Minuit, 1992); in English, *Pragmatist Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1992); "L'art en boîte", *Critique* 562 (1994), 131-146; and "Art, Philosophie, et Société", *Blocnotes* 5 (1994), 14-23.

vigueur afin de mieux satisfaire les besoins d'esthétique auxquels l'art, d'après la conception naturaliste, est censé répondre.

1. Cf Richard Shusterman, *L'art à l'état vif* (Paris: Minuit, 1992), *Critique* 562 (1994), 131-146, et «Art, Philosophie et Société», *Blocnotes* 5 (1994), 14-23.



Archigram



Sans litre (la fontaine de la bonne volonté), 1993  
Collection Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier